

## Performance Writing – Das Mehr in den Zwischenräumen

Mein Beitrag ist ein Annäherungsversuch an den Begriff *Performance Writing*, der auf Grundlage einer Aufführungsanalyse von einer Lesung des französischen Autors und Performers Christophe Tarkos (1963–2004) erfolgt.

Geprägt wurde der Begriff *Performance Writing* in den 1980er-Jahren am Darlington College of Arts (UK) und scheint sich bis heute der Definition zu entziehen: «It is a defining, not a definition. [...] If the process were to end in resolution we would move the defining into definition. We would know.»<sup>1</sup> Es geht auch heute noch weniger um Definition als um *defining* im Sinne der Prozesshaftigkeit, welche sich auf den Moment der Aufführung bezieht, auf den Akt des Schreibens selbst oder auf technologische Entwicklungen und den damit verbundenen, sich stets erneuernden Möglichkeiten, Schreiben zu realisieren bzw. Texte zu produzieren. Im Bereich der Poesie und der experimentellen Literatur haben sich dabei Formen herausgebildet, die neben der Übermittlung sprachlicher Inhalte auch die Materialität von Schrift oder Sprache beinhalten.<sup>2</sup>

In der Reduktion des Wortes auf seine materiale Dimension und der damit möglichen Aufgabe des Wortganzen ist das in die Sprache eingreifende, experimentierende Moment.<sup>3</sup>

Der Sammelbegriff *Performance Writing* umfasst grob gesagt solche Texte, die ihr ästhetisches Potenzial im Zusammenspiel mit Form, Raum, Zeit oder Material hervorbringen. Tatsächlich inszenieren viele Autor\_innen die sprachliche Materialität ihres Schreibens oder der gesprochenen Laute nicht nur auf der Lesebühne, sondern auch im urbanen oder digitalen Raum oder auf den Seiten des Buches. Die Interaktion zwischen Text und aussersprachlichen Faktoren erinnert dabei an das für Aufführungen spezifische Beziehungsgefüge, bestehend aus Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Körperlichkeit und

---

1 John Hall: *Essays on Performance Writing, Poetics and Poetry*, Bd. 1, Bristol: Shearsman Books 2013, S. 32.

2 z. B. konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautpoesie, Performance-Poesie, *poésie action* sowie Kunst und Performance, insofern diese sich der Schrift und/oder des Textes bemächtigen und diesen in den Raum tragen (vgl. die Performerinnen La Ribot und Jenny Holzer).

3 Harald Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen: Kleine Vandenhoeck-Reihe 1975, S. 40.

Lautlichkeit.<sup>4</sup> Zieht man darüber hinaus in Erwägung, dass sowohl die Performance als auch das Schreiben jeweils im Moment ihres Vollzugs entstehen, scheint es kaum verwunderlich, dass beide Bereiche in der Wortprägung *Performance Writing* zusammengeführt werden.<sup>5</sup>

Da Phänomene wie Lautpoesie, visuelle Poesie oder experimentelle Literatur bereits ausgiebig erforscht sind,<sup>6</sup> konzentriere ich mich auf die von performenden Autor\_innen *inszenierte Beziehung* zwischen *Writing* und *Performance* und auf den im Moment der Aufführung generierten «multisemiotischen Gesamttext».<sup>7</sup> Oder, um es mit den Worten der konzeptuell schreibenden Dichterin Caroline Bergvall zu sagen: «unless one happens to make cross-disciplinary text-work a specific area of research, the likelihood is that much will escape one's attention».<sup>8</sup>

Die Verbindung von Schreiben und Performance legt nahe, Schreiben unter dem Aspekt von Transformation und Geste zu betrachten. Während sich Performance *per se* über die Flüchtigkeit ihrer Aufführung charakterisiert, ist Schreiben, zumindest im alltäglichen (Sprach)gebrauch, mit der Idee der Fixierung und der sich daraus ergebenden Dauer verbunden, ursprünglich «une incision, gratter, tailler».<sup>9</sup> Als bleibende Spur wurde und ist Schrift im Gegenteil zur Performance konservierbar und kopierbar. In der Performance erfährt diese Spur nun ihre Transformation in eine ephemere Geste, wie ihrerseits auch die Forscherin Gaëlle Theval in Bezug auf die experimentelle Poesie der 1960er-Jahre feststellt.<sup>10</sup> Über das Laut gewordene Wort oder über das zeitlich begrenzte Sichtbarwerden des Textes, z. B. durch den Einsatz von digitalen Medien oder Projektionen, entzieht sich die Schrift der andauernden Fixierung, womit sich die Möglichkeit öffnet, den Text im Hier und Jetzt der Performance zu transformieren.<sup>11</sup>

In Anlehnung an Richard Schechner, der ein dem Text inhärentes, sich über einen längeren Zeitraum erstreckendes Transformationspotenzial erkennt, z. B. von *Hamlet* (Shakespeare) hin zur *Hamletmaschine* (Heiner Müller),<sup>12</sup> interessieren mich im Zu-

4 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 127–129.

5 In Bezug auf Performativität, Performance und *Performance Writing* ist auch die Funktion des Schreibens als Macht interessant: «All writing enacts agendas of power. Writing doesn't serve power, but the other way around: who writes performs authority.», in: Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*, London u. New York: Routledge 2013, S. 143.

6 Vgl. Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien: Selene 2000; Klaus Dencker: *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2000.

7 Jan G. Schneider/Hartmut Stöckel: «Medientheorie und Multimodalität: Zur Einführung», in: dies. (Hg.): *Medientheorie und Multimodalität: Ein TV-Werbespot: Sieben methodische Beschreibungsansätze*, Köln: Halem 2011, S. 10–38, hier S. 10.

8 Caroline Bergvall: «Keynote: What Do We Mean by Performance Writing?», auf: <http://www.carolinebergvall.com/content/text/BERGVALL-KEYNOTE.pdf> (1996), S. 1–8, hier S. 3 (letzter Zugriff: 3. Dezember 2016).

9 Louis-Jean Calvet: *Histoire de l'écriture*, France: Pluriel 1996, S. 25.

10 Vgl. Gaëlle Theval: «Gestes d'écriture et écritures du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960», auf: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/theval.pdf> (2016) (letzter Zugriff: 7. Mai 2017).

11 Im Zuge der erwähnten Entwicklung im Bereich der Digitalisierung und des Nachrichtensofortversands, den Menschen über soziale Medien praktizieren, unterliegt Schrift mittlerweile auch im alltäglichen Gebrauch der Nichtwiederaufrufbarkeit und/oder der Flüchtigkeit. Zu unterscheiden wäre hier zwischen Performance im Alltag (*it is*) und inszenierter Performance (*as if*), vgl. Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*, London u. New York: Routledge 2013, S. 38. Tatsächlich ist *Instant Messaging* bereits Bestandteil vieler Performances.

12 Vgl. ebd., S. 227: «Understood performatively, texts are transformable and pliable sign and/or

sammenhang mit dem Begriff *Performance Writing* jene Transformationen, die im Moment der Aufführung stattfinden. Die Aufführungsanalyse der Intervention von Tarkos wird zeigen, dass sich solche Veränderungen auch hier vollziehen und gleichzeitig auf kulturelle Transformationen verweisen, in gegebenem Fall auf den Einsatz von Technik in der Autor\_innenlesung oder die Bewegung von der traditionellen Autor\_innenlesung hin zur Performance.

Zur vorliegenden Aufführungsanalyse möchte ich einige Vorbemerkungen machen. Nach Ansicht der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte kann eine Aufführungsanalyse nur dann durchgeführt werden, wenn die analysierende Person zumindest bei einer der Aufführungen anwesend, also Bestandteil der «feedback-Schleife»<sup>13</sup> gewesen ist, selbst wenn «die lebhaftesten Erinnerungen [...] irgendwann [...] verblassen».<sup>14</sup> Wenn ich trotzdem eine Performance vorstelle, die ich nicht direkt miterlebt habe, berufe ich mich auf die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner, der zufolge eine bei Live-Aufführungen abwesende Person zwar keinen direkten Zugang zu den ortsspezifischen Merkmalen hat, diese jedoch dazukonstruieren kann.<sup>15</sup> Um die sich daraus ergebende Prekarität auszugleichen, bewegt sich Christina Thurner zwischen Analyse und Reflexion der Analyse. Vor allem die Videoaufzeichnung des Tanzstückes *Le Sacre du Printemps* ermöglicht ihr, über das wiederholte Abspielen bestimmter Sequenzen solche Momente als bedeutungstragend zu erkennen, die in der Flüchtigkeit der Aufführung dem Risiko unterliegen könnten, der Aufmerksamkeit zu entgehen. So entdeckt sie die wiederholten Bewegungen bestimmter Körperteile, kann diese analysieren und semantisieren. Es sei dahingestellt, ob Pina Bausch diesen Bewegungen einen bedeutungstiftenden Charakter zuerteilte oder ob die Bewegungen von Christina Thurner als bedeutungstiftend anerkannt werden. Wichtig ist die Tatsache, dass sie mehr sind als nur ästhetische Ausdrucksformen, indem sie im Erscheinen mit anderen, beobachtbaren Elementen auf etwas über sich Hinausgehendes verweisen. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass gestische Zeichen auch vor dem Hintergrund des multisemiotischen Gesamt(kon)textes bei Tarkos bedeutungstragend sind.

Ich werde die Aufführung von Tarkos also semiotisch, d.h. mit Blick auf die «Erzeugung von Bedeutung»<sup>16</sup> im Zusammenspiel der beteiligten Zeichen analysieren. Dies impliziert die von Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater entdeckte Enthierarchisierung aller an ihr beteiligten Ebenen,<sup>17</sup> also auch der des Textes. Im Hinblick auf performende Autor\_innen ist diese Perspektive nicht selbstverständlich, der Verweis jedoch notwendig, um die Relevanz des Textes für den Gesamtkontext zu erfassen. Gerade hier unterscheidet sich die Autor\_innenperformance von der Autor\_innenlesung, insofern sich letztere unabhängig von aussersprachlichen Faktoren

---

symbol systems. Every text invites being remade into new texts. This proves to be the case, especially with regard to texts used in or as performance.»

13 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 59.

14 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Stuttgart: UTB 2010, S. 93.

15 Vgl. Christina Thurner: «Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*», in: Gabriele Brandstätter/Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps»*, Bielefeld: transcript 2007, S. 53–64, hier S. 54.

16 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Stuttgart: UTB 2010, S. 84.

17 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 147.

auf die Vermittlung des literarischen Textes konzentriert, es sei denn, die Autor\_innen loten die Zwischenräume aus, was im Extremfall zu Phänomenen wie der *Subito-Performance* von Rainald Goetz führt.<sup>18</sup>

In Verbindung mit dem Thema *Performance Writing* ist es irrelevant, ob der Text im Voraus oder während der Performance entsteht. In der Pluralität der Definitionen von *Writing* kann sogar das Aufzeichnen der Performance im Sinne von Schreiben als «enter data in storage media»<sup>19</sup> dazu gezählt werden oder die Idee ihres *Rewritings* oder *Re-enactments*, ein Vorgehen, das u. a. die Performance-Plattform *AprèsPerf* thematisiert: «Es interessiert die stattgefundene Performance und es interessiert die Position der – im Nachhinein schreibenden – Zeugenschaft.»<sup>20</sup> Nicht nur Philippe Castellin, der Kommentator der Videoaufzeichnung von Tarkos, ist in diesem Sinne *témoin*, sondern auch die Analysierende, die über die Performance (weiter)schreibt, zwar mit dem Wissen darum, dass ein Video einer Performance keine Performance ist,<sup>21</sup> aber immerhin die Möglichkeit ihrer medialisierten Wiederholung bietet. Das *Re-enactment* der Performance durch andere erlaubt es, die Performance potenziell *ad infinitum* fortzuführen.

Meine Aufführungsanalyse bezieht sich auf einen Auftritt, den Tarkos am 18. April 1997 im Centre international de poésie in Marseille (cipM) realisierte. Der Herausgeber der Zeitschrift *nioques*, Jean-Marie Gleize, organisierte den Abend mit den in der Ausgabe *nioques 1.2* (1996) vertretenen Autor\_innen. Für meine Analyse beziehe ich mich sowohl auf die Texte, die Tarkos in der besagten Zeitschrift unter dem Titel *patmo*<sup>22</sup> veröffentlichte (siehe Anhang), als auch auf die Aufzeichnung der Lesung. Diese Aufzeichnung befindet sich zusammen mit anderen auf der DVD des Buches *L'enregistré*.<sup>23</sup> Die Texte und audiovisuellen Aufzeichnungen wurden vom Herausgeber Castellin, selbst Autor und Performer, zusammengestellt, kommentiert und zum grössten Teil für die Buchpublikation transkribiert. Die in meiner Aufführungsanalyse vorkommenden Zeitangaben beziehen sich auf die *Timeline* der Aufzeichnung auf besagter DVD<sup>24</sup> und nehmen hier die Funktion der Angabe von Seitenzahlen ein. Die verwendeten Textpassagen habe ich in die deutsche Sprache übersetzt (s. Fussnoten).

Der Auftritt findet in einem Raum ohne erhöhte Lesebühne statt. Der Autor sitzt in geringem Abstand vom Publikum hinter einem Tisch, darauf stehen rechts drei Wassergläser und eine Karaffe, vor dieser liegt die Zeitschrift *nioques*. Vor dem Tisch steht ein Mikrofon.

Tarkos beginnt seine «Intervention»,<sup>25</sup> wie er selbst den Auftritt nennt, mit der Ankündigung einer Dreiteilung:

18 Vgl. Rainald Goetz, Lesung um den Ingeborg-Bachmann-Preis, 1983: <https://www.youtube.com/watch?v=Wn64AVFydDw>, ab 1:50 (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).

19 «Writing», in: Lesley Brown (Hg.): *The New Shorter Oxford English Dictionary: On Historical Principles*, Bd. 2 N-Z, Oxford: Clarendon Press 1993.

20 *AprèsPerf*, auf: <http://www.apresperf.ch> (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).

21 Vgl. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press 2003, S. 20.

22 Vgl. Christophe Tarkos: «patmo» (1996), auf: <http://nioques.fr/wp-content/uploads/2015/03/Nioques-1.2.pdf> (letzter Zugriff: 19. September 2016).

23 Vgl. ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014.

24 Vgl. ders.: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ebd.

25 Ebd., 0:12.

1. Der Vortrag des Gedichts *soleil*: «un poème que je vais essayer de lire, euhm, ça va être sans micro, il me semble que c'est, ça va avec, donc ça va être sans micro, j'essaierai de parler un peu plus fort que ça».<sup>26</sup>
2. Die Präsentation der Texte in der Zeitschrift *nioques*: «je parlerai un peu de de du texte *patmo* qui est dans *le nioque* (sic!)».<sup>27</sup>
3. Die Tonwiedergabe der maschinell gelesenen Texte: «euh, et après, euh, une lecture de---quelques éléments du texte qui y est dans---dans *patmo* qui sera-t-une une une bande».<sup>28</sup>

Nach diesen erklärenden Worten steht Tarkos auf und tritt ohne Text vor das Publikum, um den für sein Gesamtwerk nicht typischen Text *soleil* zu lesen. Der Text ist insofern eine Ausnahme, als er von einem lyrischen Ton geprägt ist, zudem fehlen ihm die sonst für Christophe Tarkos charakteristischen, phonologischen Verschiebungen.<sup>29</sup> Er <liest> also wie angekündigt, jedoch ohne sichtbare Textvorlage. In der Abwesenheit der Kongruenz von angekündigter Handlung (Lesen) und der damit logischerweise verbundenen Präsenz eines physischen, gedruckten Textes, sei es ein Buch oder Papier (i-Pads und andere elektronische Lesegeräte existierten kaum zu jener Zeit), geraten die sich aus Konvention ergebenden Erwartungen, die wir mit der Bezeichnung *Lesen* verbinden, ins Schwanken. Gleichzeitig scheint es, als wirke die sich kaum ändernde Körperhaltung des Autors der momentanen Destabilisierung entgegen. Das Herantreten an das Publikum (proxemisches Zeichen), die zurückhaltend wirkende Art und Weise, mit der er den Text stehend, mit auf dem Oberkörper aufliegenden verschränkten Armen (gestisches Zeichen) vorträgt (paralinguistisches Zeichen), – kurzum: die Präsenz des Autors – lassen den Aspekt des angekündigten Lesens in Vergessenheit geraten. Die Aufmerksamkeit ist ganz auf den Autor gerichtet, nicht auf das Fehlende, den zu lesenden Text. Vor dem Hintergrund der Idee der weiter oben erwähnten Transformation ist es nicht uninteressant zu erwähnen, dass der von Tarkos gesprochene Text die Idee der Transformation von einem Zustand in den anderen thematisiert: «que le feu t'emporte [...] que tu sois brûlé\_e, que tu ailles te brûler, que tu brûles».<sup>30</sup> Das Bild des Feuers, des Verbrennens als Transformation von Anwesenheit in Abwesenheit und die damit verbundene Brisanz des Themas (Hexenverbrennung, Bücherverbrennung, Holocaust...) wird über die Verwendung des Personalpronomens *du* vor einem zuhörenden Publikum gleichzeitig verstärkt, doch auch hier wiederum neutralisiert, denn wer oder was letztendlich gemeint ist, bleibt offen. Als positives Element erwähnt Tarkos die Sonne und damit verbunden die Idee von (Weiter-)Leben und Bewegung.

Während der darauffolgenden Rückkehr zum Stuhl hinter dem Tisch löst Tarkos die Verschränkung der Arme, verkehrt sie gar in ihr Gegenteil, wenn er nun sitzend beginnt,

26 Ebd., ab 0:16: «ein Gedicht, das ich versuchen werde zu lesen, ähm, es wird ohne Mikro sein, ich finde, das ist, das gehört dazu, es wird also ohne Mikrofon sein, ich werde versuchen, ein bisschen lauter zu sprechen».

27 Ebd., ab 0:31: «ich werde etwas von von vom Text *patmo* sprechen, der in [der Zeitschrift; HF] *le nioques* ist».

28 Ebd., ab 0:41: «ähm, und dann, ähm, eine Lesung von---einigen Elementen des Textes der darin ----der in *patmo* ist und die eine Aufnahme sein wird».

29 Vgl. Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 224.

30 Christophe Tarkos: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, hier 1:24–2:40: «dass das Feuer dich hinwegträgt [...] dass du verbrannt seist, dass du dich verbrennen würdest, dass du brenntest».



seine Kommentare zu *patmo* mit Hand-, Arm- und Körperbewegungen zu begleiten. Tatsächlich sind die in der Zeitschrift *nioques* veröffentlichten Texte nicht nur exemplarisch für das Schreiben von Tarkos, sondern auch für sein Selbstverständnis als performer Autor: Sprache wird experimentell, sie ist gleich einem (Wort)teig (*patmo*), knetbar, modellierbar, dehnbar. Die Bewegungen, die Tarkos über seinen Körper inszeniert (besonders auffällig ist hier das progressive Auseinanderbreiten der Arme<sup>31</sup>), verweisen nicht nur darauf, dass Sprache in Bewegung gerät. Körper und Sprache ergänzen sich gegenseitig, sie sind voneinander untrennbar, ein für den Performer Tarkos charakteristisches und wichtiges Element.

Im zweiten Teil ergreift Tarkos die Zeitschrift, er schlägt sie auf und blättert in den Seiten. Es scheint, als sei der gedruckte Text Vorlage oder Inspiration für seine parallel dazu gesprochenen Worte, als sei er eine Art Gedächtnisstütze, um die in *patmo* enthaltenen Textelemente auflistend vorzutragen. Die Zuschauer wissen nicht, ob Tarkos wirklich liest (zumindest hat es teilweise den Anschein, als erfasse er «etw. Geschriebenes, einen Text, mit den Augen»<sup>32</sup>), ob er rezitiert oder improvisiert. Der Autor bewegt sich in den Zwischenräumen, d. h. zwischen den Möglichkeiten der mündlichen Textvermittlung, zwischen dem, was nicht mit *patmo* in Verbindung steht (*soleil*, Teil 1) und dem zu Kommenden, hier die Lesung des Textes *patmo* (Teil 3). Und die Rezipierenden befinden sich in jenem Schwebezustand, der Begriffe aufzulösen scheint. Nicht Einstürzende Neubauten, wie sich die revolutionäre Techno-Performance-Band nennt, sondern «Einstürzende Gegensätze»,<sup>33</sup> wie ein Kapitel bei Erika Fischer-Lichte heisst.

Die Titel und Textteile werden im zweiten Teil der Intervention knapp kommentiert und aufgelistet, wie Zutaten für ein Kuchenrezept, hier für den «Wortteig». Nicht zufällig bezeichnet Tarkos sich als Zusammensteller: «La pâte-mot est ensemble! Je veux faire ensembler!»,<sup>34</sup> so wie auch das Wort *patmo* Bedeutung (Teig/Wort) und Materialität (manipulierbare Beschaffenheit) verbindet. Es lädt zum Spiel mit Sprache ein: *patmot*, *pâte de mots*, *patte*<sup>35</sup> *de mots* oder *pâte-mot*, *pas de mots* oder *Patmos*, Ort der Offenbarung (Titel eines Gedichts von Hölderlin).

Weder der Fantasie des Autors noch der Zuhörerschaft oder der Leser\_innen sind Grenzen gesetzt. Über die lautliche Materialität der Worterfindung *patmo* findet zunächst jenes «Zaudern zwischen Laut und Bedeutung»<sup>36</sup> statt, auf das der Linguist Roman Jakobson hinweist, ein Zaudern, das im Prozess der Verfremdung oder Deautomatisierung der Sprachgewohnheit das Potenzial seiner möglichen Bedeutungen entfaltet.

Die gestischen und paralinguistischen Zeichen (Wellenbewegungen von Hand und Arm oder das Fluktuieren zwischen zögernder, unterbrechender und fliessender, gar im Laut zerfliessender Sprache) bringen Bewegung in den Ablauf und leiten den dritten Teil ein.

31 Vgl. ebd., ab 3:59.

32 «Lesen», in: *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag 1983.

33 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 294–304.

34 Christophe Tarkos: «patmo» (1996), auf: <http://nioques.fr/wp-content/uploads/2015/03/Nioques-1.2.pdf> (letzter Zugriff: 19. September 2016).

35 *Patte* bedeutet auf Französisch auch den Schreibstil eines Schriftstellers, «qualité de style propre à un écrivain: On reconnaît bien là la patte de ce romancier», auf: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patte/58728> (letzter Zugriff: 7. Mai 2017).

36 Roman Jakobson: «Linguistik und Poetik [1969]», in: Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert (Hg.): *Roman Jakobson: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121, hier S. 106; siehe auch: ebd., auf: [http://www.univie.ac.at/germanistik/schrodt/vorlesung/jakobson\\_poetik.pdf](http://www.univie.ac.at/germanistik/schrodt/vorlesung/jakobson_poetik.pdf) (letzter Zugriff: 26. Juli 2017).

Indem Tarkos sein Schreiben damit nicht nur erklärt, sondern das Wesen von *patmo* hervorbringt, indem er es zeigt oder lautbar macht, vollzieht er eine Handlung im Sinne eines performativen Akts: «Was durch performative Akte hervorgebracht wird, entsteht erst, indem dieser Akt vollzogen wird.»<sup>37</sup> Sogar der Text weist sich selbst als performativen Akt aus: «il dit ce qu'il veut dire en même temps qu'il le dit».<sup>38</sup>

Die Präsentation der Texte in Teil 2 ist fluktuierend, weil unklar ist, ob der Text in geschriebener Form bereits existiert oder erst im Moment entsteht. Es ist ein Oszillieren zwischen Lesen und Nicht-Lesen, es ist der Zwischenraum, in dem der Übergang von Tradition (Lyrik, Lesung) zu Neuem (experimenteller Text, Technik) stattfindet und damit Ausdruck jener Liminalität, auf die Erika Fischer-Lichte verweist, wenn sie Victor Turner zitiert: «in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted».<sup>39</sup>

Die im letzten Teil folgende Tonaufnahme wird durch folgende Worte eingeleitet: «Alors j'ai trouvé quelqu'un, voilà qui qui qui, comment dire, qui sait lire ces textes et vraiment mieux que moi [...] je l'ai enregistré et j'aimerais vous vous passer la bande [...] c'est pour ça que je vous ai présenté les textes [...]».<sup>40</sup> Durch die akustische Wiedergabe des geschriebenen Textes erscheint das von Subjektivität gefärbte Lesen des Autors neutralisiert, wie Tarkos es selbst bemerkt. Es gibt jemanden, hier die Stimme vom Sprachwiedergabegerät, entwickelt für Menschen mit eingeschränkter Sehfähigkeit, «qui a l'esprit pour le lire»,<sup>41</sup> «il ne met pas trop de---ce que j'ai fait moi là, il ne met pas trop d'apartés, de parenthèses, de de de de découragement».<sup>42</sup> Jedoch wird die angekündigte Absicht der Objektivierung verfehlt, denn der hörbare Text ist oft nur eine approximative Annäherung an die tatsächlich geschriebenen Worte, darüber hinaus wurde die Stimme an einigen Stellen bereits im Vorfeld der Performance tontechnisch manipuliert (Verlangsamung, Verdichtung).

So ist es nicht verwunderlich, dass sich Christophe Tarkos am Ende seiner Performance von der Maschine distanziert. Er ergreift die Zeitschrift erneut und öffnet sie (gestisches Zeichen). Indem er den Text zunächst lautlos mitliest (mimisches Zeichen, Mundbewegung) und dann zunehmend lauter und verständlicher wird (akustisches Zeichen), eignet er sich die Lesung wieder an und lässt diesmal keinen Zweifel: er liest den Text. Zumindest gibt es bezüglich der Auffassung von Lesen an dieser Stelle eine Übereinstimmung zwischen dem Performer und seinem Publikum, zwischen Realisierung und

37 Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 42.

38 Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 233: «er sagt, was er sagen will, indem er es sagt».

39 Victor Turner: «Variations on a Theme of Liminality», in: Sally F. Moore/Barbara C. Myerhoff (Hg.): *Secular Rites*, Amsterdam: Van Gorcum 1977, S. 36–57, hier S. 40, zit. nach: Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 46.

40 Christophe Tarkos: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, ab 10:07: «Ich habe jemanden gefunden, der, wie soll ich es sagen, der diese Texte lesen kann und wirklich besser als ich [...] ich habe ihn aufgenommen und ich möchte Ihnen die Aufnahme abspielen [...] deshalb habe ich Ihnen die Texte präsentiert [...]». Es sei hier nochmals auf die Verdichtung des Einsatzes der Technik hingewiesen, mit der der Autor szenisch spielt. Die maschinelle Sprachausgabe gibt den Text nicht direkt wieder. Der Text wurde vielmehr aufgenommen, um dessen Wiedergabe manipulieren zu können (z. B. hinsichtlich des Tempos).

41 Ebd., ab 10:21: «jemand, der sie wirklich lesen kann».

42 Ebd., ab 10:22: «er fügt nicht zu viel---, so wie ich das jetzt mache, nicht zu viel beiseite Gesprochenes hinzu, zu viele Zwischenbemerkungen, zu zu zu zu viel Entmutigung.»

Erwartung. Da er letztendlich doch besser liest als die aufgenommene Stimme, die nicht seine eigene ist, manifestiert er als Autor seine Autorität über den Text, als Performer seine Autorität über die Maschine. So endet die Lesung auch nicht mit dem einfachen Ausschalten der Aufnahme, das letzte Wort hat der Performer Tarkos: «Essaie de vivre sans maoïsme. Voilà.»<sup>43</sup>

Das einsetzende Lachen des Publikums mag sich aus dem vorhergehenden Wortspiel *maoïsme/maoïsme* ergeben, es mag eine Reaktion sein auf den Hinweis, die synthetische Stimme habe doch Schwierigkeiten, das Wort *maoïsme* zu artikulieren, wahrscheinlich ergibt es sich aus dem Zusammenspiel aller Faktoren. Wir können das Lachen auch als eine Art freudige Erleichterung des Publikums interpretieren, denn der durchlaufene Performance-Prozess endet positiv. Der Autor verlässt die Bühne mit seinen eigenen, von ihm gesprochenen Worten.

Tarkos performt mit seiner Intervention die Abwendung vom Buch, «le désir de se dégager physiquement du livre».<sup>44</sup> Der Verzicht auf das Buch oder auf die Seite als notwendiges Mittel zur Realisierung der Lesung impliziert gleichzeitig die Abwendung von der klassischen Lesung zugunsten der Performance. Das schließt die Hinwendung zu neuen, sprachexperimentellen Texten (lyrisch versus experimentell) und zur Verwendung von Technik ein. Der Verzicht impliziert jedoch nicht die Abwendung vom Akt des Lesens:

Car lire, lire pour de bon, ça n'est justement pas «oraliser» un texte, mais se l'approprier, le transformer. Se le reformuler en oscillant entre ces deux moments. L'apparence d'une non-lecture (ou celle du refus de lecture), c'est lire en acte qui la fonde. L'on fuit alors très «adhésivement» ce que l'on dit. On lit. Ni plus. Ni moins.<sup>45</sup>

Es bedarf also keines geschriebenen Textes, um dennoch zu lesen. Oder, um es mit den Worten von Tarkos zu sagen: «je lis dans ma tête sans feuilles.»<sup>46</sup> Es ist also bereits ein Akt des Lesens, wenn man sich auf Geschriebenes bezieht, und sei es über die Erinnerung oder über die Einschreibung in Gedächtnis oder Körper.

Tarkos unterläuft Erwartungen auch auf der Ebene der Sprache, indem er die Zwischenräume zwischen gesprochenem und geschriebenem Text auslotet. Sprache ist Konvention, ihre Bedeutung ergibt sich aus dem Gebrauch. Als Sprachbenutzer wollen wir verstanden werden und sind bestrebt zu verstehen, was wir hören. Das sind unabdingbare Prämissen der gelungenen Kommunikation.<sup>47</sup> Trotzdem kennt jede oder jeder die Erfahrung des Nicht- oder Falschverstehens und gerade hier setzt Tarkos ein.

43 Ebd., ab 18:04: «Versuche, ohne Maoismus zu leben.»

44 Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 224.

45 Ebd., S. 228: «Denn Lesen, wirklich Lesen, bedeutet nicht nur, einen Text zu «sprechen», sondern sich den Text anzueignen, ihn zu transformieren. Ihn umzuformulieren, indem man zwischen diesen beiden Momenten oszilliert. Der Anschein einer Nicht-Lesung (oder einer Lese-Verweigerung) gründet im Akt des Lesens. Man flieht das, was man sagt, indem man doch «daran hängenbleibt». Man liest. Nicht mehr und nicht weniger.»

46 Christophe Tarkos, zit. nach ebd., S. 84: «Ich lese ohne Blätter in meinem Kopf.»

47 Vgl. Herbert P. Grice: «Logic and conversation», in: Peter Cole/Jerry L. Morgan (Hg.): *Syntax and Semantics*, Bd. 3, New York: Academic Press 1975, S. 41–58.



Die nun folgende Mikroanalyse bezieht sich auf Textfragmente, die zwar in *patmo* stehen, die aber nicht von Tarkos selber geschrieben, sondern von ihm bloss zusammengestellt wurden. Es handelt sich ursprünglich um einige Sätze des Fluxus-Künstlers Charles Dreyfus Pechkoff, der seine Texte regelmässig auf seiner Internetseite<sup>48</sup> publizierte oder auch anders verwandte (siehe Anhang). Ihre Einbindung in *patmo* und in die Performance erinnert an ein *Re-enactment*, aus dem weitere Aktionen hervorgehen werden. Dreyfus Pechkoff schreibt in seinem Nachruf auf Tarkos: «nous nous sommes produits deux fois ensemble, en 2000, sous l'appellation *Pâte-mot et Fluxus*».<sup>49</sup>

Die drei relevanten Momente der untersuchten Sequenz liegen in der zweiten Phase von Tarkos' Performance:

Après y a un texte de M. Charles Dreyfus dont je n'ai absolument rien compris par contre-----je peux simplement vous lire le début-----[lelefât; HF]-----les fentes hein donc quelque chose qui est coupé----les fentes-----il a mis 2 fois les-----au lieu de mettre les fentes-----il a mis les les fentes-----comme s'il bégayait, il y a deux fois les.<sup>50</sup>

1. Es ist interessant zu beobachten, wie Tarkos seine Erklärungen mit einer Handbewegung begleitet: Mit den Worten «ein Text von Hrn. Charles Dreyfus, von dem ich allerdings nichts verstanden habe» vollzieht er eine abwehrende, abweisende Geste, mit der Lautfolge [lelefât] eine rotierende Handbewegung. (<https://tube.switch.ch/videos/odd6c496>)
2. Die Bewegung von geschlossener Hand bis hin zur geöffneten Handfläche symbolisiert das Aufrollen der Bedeutung im Prozess des Hörens, das Aufrollen des Wortes und der Folge der Laute, die es konstituieren. Zu Beginn wissen wir noch nicht, was kommen wird, bis sich das Wort, zumindest das erwartete, entrollend zeigt: *l'éléphante*, bzw. *les les fentes* oder eben [lelefât]. (<https://tube.switch.ch/videos/bd248682>)
3. Als wolle Tarkos die Wiederholung des Artikels «les» (fr.: plural, die) gestisch erklären, um falschen Interpretationen vorzubeugen, schneidet er, zumindest pantomimisch, die Luft mit seiner Hand durch und bemerkt erklärend: «etwas, das geschnitten ist». (<https://tube.switch.ch/videos/4fedd82d>)

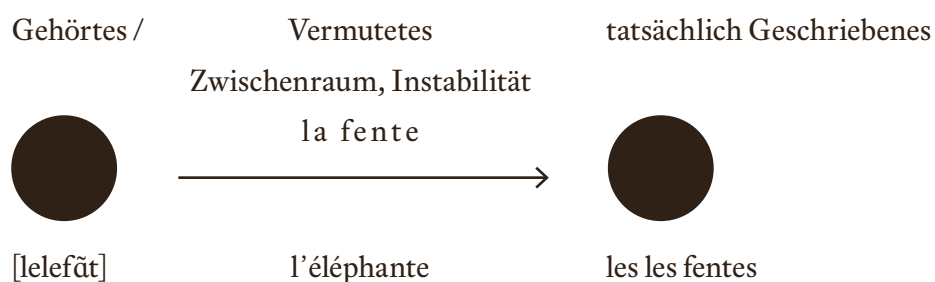
Die Veröffentlichung der Videoausschnitte erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.  
L'enregistré © P.O.L., Editeur, 2014.

---

48 Vgl.: <http://charles.dreyfus.online.fr/> (letzter Zugriff: 3. September 2017); vgl. auch Anhang 2.  
49 Charles Dreyfus Pechkoff: «Performance: le charisme du pauvre», in: *Cahier critique de poésie: Dossier Christophe Tarkos* (2015) 30, S. 47–50, hier S. 48: «wir sind 2000 zweimal zusammen aufgetreten, unter dem Titel *Pâte-mot et Fluxus*.»  
50 Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 235: «Danach folgt ein Text von Hrn. Charles Dreyfus, von dem ich allerdings nichts verstanden habe-----ich kann Ihnen einfach den Beginn vorlesen-----[eineinschnitt; HF]-----ein Schnitt ähm also etwas, das geschnitten ist----ein Schnitt----er hat zweimal ein geschrieben-----anstatt ein Schnitt-----hat er ein ein Schnitt geschrieben-----als würde er stottern [...].» Vgl. auch die DVD ab 9:30.

Mit seinen Handbewegungen erklärt Tarkos den für das Publikum nicht sichtbaren, gedruckten Text, er schreibt seine Erklärung quasi in die Luft. Er zeigt einerseits, dass es sich bei der Lautfolge [lele] um zwei Wörter handelt, andererseits weist er darauf hin, dass das Wort *fente* den Zwischenraum bedeutet, den Einschnitt, die Ritze oder Spalte zwischen den zwei Wörtern *les*. Die Geste korrigiert sozusagen unser auf konventionellem Sprachgebrauch beruhendes Verstehen: wir hören *l'éléphante*, im Text steht aber «les les fentes». Was als banale Homophonie gelten könnte, ist zudem eine ungewöhnliche Wortverbindung, die konventionelles Verstehen und das System der Grammatik unterläuft und Sprache damit verfremdet.

Indem Tarkos gestisch und verbal anzeigt, dass das Gehörte, [lelefāt], nicht *l'éléphante* ist, sondern *les les fentes*, macht er den Moment, der unser Wahrnehmungsvermögen ins Schwanken bringt, gar in die Irre führt, sichtbar. Es mag Zufall sein, dass sich der Prozess der Aufdeckung, der Instabilität genau über den Begriff des Zwischenraums bzw. des Dazwischen, hier *les fentes*, abspielt, das in der Theorie der Performance die Phase der Liminalität verdeutlicht:<sup>51</sup>



Auch Unvorhersehbarkeit ist ihrerseits charakteristisch für die Performance und gehört zu jenen Zufällen, die sich im Spiel mit Sprache einstellen.<sup>52</sup> (<https://tube.switch.ch/videos/54661f81>)

4. Betrachten wir abschliessend noch eine letzte Passage: «après-----mes pâtés d'oie mets pas tes doigts mes pâtés d'oie-----voilà---je comprends rien du tout donc je laisse».<sup>53</sup>

Was immer wir in Bezug auf den tatsächlich geschriebenen Text hören, es bedarf hier keiner weiteren inhaltlichen Erklärung, da zumindest für jede französischsprachige Person dies oder jenes plausibel ist und in schriftlicher Form existieren kann, anders als es bei der Verdopplung des Artikels *les* der Fall ist: «mets pas tes doigts», «mes pâtés d'oie», oder sogar *mes pâtés de doigts*. Allein über das Hören wissen wir nicht, was gemeint ist, jedoch ermöglicht Christophe Tarkos durch das Auflegen der Finger auf den Oberkörper (visuelle Geste), die Lautfolge [dwa] neben der Bedeutung Gans

<sup>51</sup> Der Begriff *fente* lässt sich mit Spalte, Riss oder Schlitz übersetzen, vgl. «fente», in: *PONS Großwörterbuch*, Stuttgart: Klett 2002.

<sup>52</sup> Vgl. Franz Mon: *Über den Zufall*, in: ders.: *Essays*, Berlin: Januspress 1994, S. 231–233.

<sup>53</sup> Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 235: «Danach-----meine Gänsepasteten (*mes pâtés d'oie*) lass die Finger davon (*mets pas tes doigts*) meine Gänsepasteten/Fingerpasteten (*mes pâtés [dwa]*)-----so---ich verstehe absolut nichts, also lass ich es jetzt».

(*d'oe*) auch mit dem Bild der Finger (*doigts*) zu verbinden. Die Geste wird zu einer Art Interpretationshilfe bei der individuellen Auslegung der akustischen Wahrnehmung. Ebenso kann das kurze Auflegen der fünf Finger auf den Oberkörper als Personalpronomen *mes* (meine) interpretiert werden oder es ist möglich, hier das Verb *mettre* zu erkennen, was dem Gegenteil der von Philippe Castellin realisierten Transkription entspräche: «mets pas tes doigts»<sup>54</sup>, denn Tarkos legt seine Finger eben doch auf.

In den erwähnten Situationen verstehen wir im Vorgang der akustischen Wahrnehmung zunächst das, was in Bezug auf das sprachliche Zeichen im Sinne von Ferdinand de Saussure über den Sprachgebrauch und die etablierte Sprachnorm am naheliegendsten ist. Doch die verbalen und/oder visuellen Kommentare von Christophe Tarkos destabilisieren unsere Wahrnehmung, denn wir stellen fest, dass das, was wir glaubten zu verstehen, nicht dem gelesenen Text entspricht oder ein eindeutiges Verstehen unmöglich ist, wie auch der Autor sagt (siehe Fussnote 53). Dabei ist es interessant zu vermerken, dass die Destabilisierung auf der Basis von Textfragmenten hervorgerufen wird, die selbst schon Produkt einer Arbeit an der Mehrdeutigkeit oder des Spiels mit Sprachregeln sind, wie die besagte Verdopplung in *les les fentes*. In der performativen Lesung von Christophe Tarkos wird diese von Charles Dreyfus Pechkoff geschaffene, unübliche Wortfolge sozusagen «entfremdet». Sie wird im Prozess ihrer Verlautlichung in den Bereich der Sprachkonvention und damit verbunden unserer Erwartungen zurückgeführt. An das Wort *fentes* denkt man beim Hören kaum.

Gerade das Wort *fentes* bedeutet wie gesagt den Zwischenraum, es verweist auf die Räume der Liminalität, in denen sich das Ereignis der Destabilisierung von Laut und Bedeutung vollzieht. Das Fluktuieren wird über das Bedeutungspotenzial der gesprochenen Worte hervorgerufen sowie über die Möglichkeiten, mit der Aussprache der Worte zu spielen, um zwischen De- und Resemantisierung zu wechseln. Mit Bezug auf den Begriff der Performativität bei Judith Butler schreibt Erika Fischer-Lichte: «Denn es sind performative Akte, die den Körper einer vorgegebenen Norm unterwerfen, ebenso wie es performative Akte sind, mit denen gegen die Norm verstoßen und Widerstand geleistet werden kann».<sup>55</sup> Ebenso sind es performative Akte, die auch Sprache einer Norm oder Konvention unterwerfen; doch gerade mit Sprache wird hier gegen Norm, Konvention und Sprachregeln verstossen. Im Kontext der Arbeit zum Thema *Performance Writing* betrachte ich die Sprache, sei es in Form von Text, gesprochenem Wort oder Geste, als Körper im Raum.

Ich habe zu Beginn darauf hingewiesen, dass der Begriff *Performance Writing* nicht bedeutet, dass der Akt des Schreibens während der Performance vollzogen werden muss. Er kann auch Momente des *Re-enactments* enthalten, Aufzeichnung einer Performance sein oder sich auf einen in ihrem Vorfeld geschriebenen oder anderweitig konstituierten Text beziehen. Ich habe ferner darauf hingewiesen, dass die verwendeten Texte mit aussersprachlichen Faktoren in Verbindung treten und als Mittel für die Performance Bestandteil jenes multisemiotischen Gesamtkontexts sind, der die Bedeutung der Performance generiert.

Die Aufführungsanalyse hat gezeigt, dass Tarkos mit seiner Intervention die Abwendung von Buch und traditioneller Lesung vollzieht, dass er über den Einsatz von Körper

<sup>54</sup> Ebd., S. 235: «lass die Finger davon» oder «leg die Finger nicht auf».

<sup>55</sup> Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 70.

und der Verdichtung von Technik den Übergang von traditioneller Autor\_innenlesung zur Performance sowie seine Autorität als Autor über die Technik oder die Realisierung von Texttransformationen inszeniert, kurz gesagt: Tarkos performt die «Kunst des Übergangs».<sup>56</sup> Diese Aspekte werden weder über den geschriebenen Text vermittelt, noch werden sie während der Performance verbalisiert, vielmehr werden sie im Verlauf der Intervention hervorgerufen.

Obwohl der Text nicht das Zentrum einer Aufführungsanalyse ist, sei nochmals an die Besonderheit der von Christophe Tarkos performten Texte, insbesondere seines Konzepts «patmo» erinnert, mit dem Sprache in ihrer Materialität erfasst wird.<sup>57</sup> Sprache ist dehnbar, elastisch, modellierbar. Die Performance ist dabei stets auf den Gegenstand des Textes konzentriert, den der Autor in seinen möglichen Dimensionen erfasst und sprachlich experimentell erforscht. Allein die Materialität der Sprache ist Auslöser für die in Teil 2 beobachteten Körperbewegungen, nicht etwa der Verweis auf eine ausserhalb des Textes liegende Realität, z. B. Wellen, Wind, eine Zugfahrt. Es sind die referenziellen Bezüge auf die Sprache selbst, es ist ihre Geschmeidigkeit, das Spiel mit dem Zusammenhang von Laut und Bedeutung, die dazu einladen, performativ umgesetzt zu werden. Die Verbindung von Sprache und Performance entspringt dabei der künstlerischen Praxis des Autors und der Dynamik seiner Texte. So verwundert es kaum, dass Christophe Tarkos die Grenzen von Schreiben, Sprechen, Lesen, Performance und Gestik auflöst: Er vereint alles in sich. Tarkos performt die Schwelle selbst:

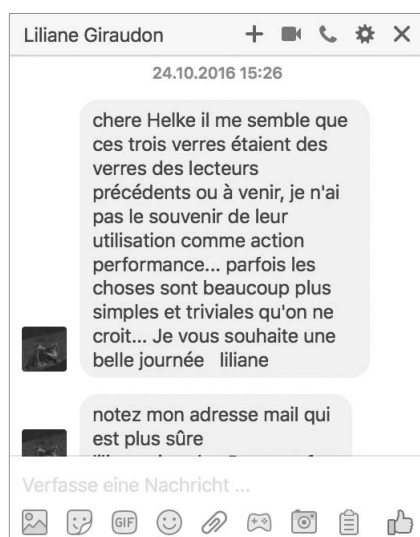
Während die Grenze als Linie gedacht wird, die etwas ein- und anderes ausschließt, als eine Scheidelinie, ist die Schwelle als ein Zwischenraum vorzustellen, in dem sich alles Mögliche ereignen kann. Während die Grenze eine klare Trennung vornimmt, stellt die Schwelle einen Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung dar.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 359.

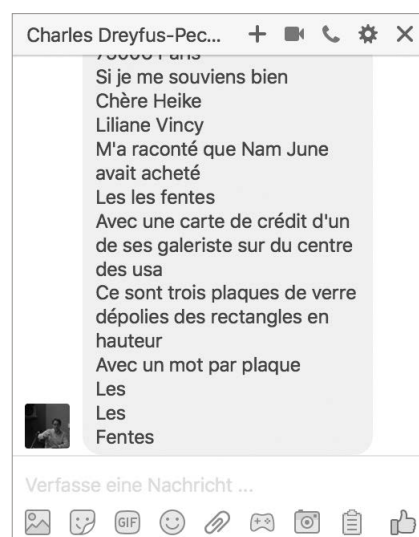
<sup>57</sup> Vgl. Renaud Ego: «Poésie-infini-réalité: La poésie de Christophe Tarkos», in: *La pensée de midi* 2 (2009) 28, S. 185–190, hier S. 187: «Der «Wortteig» sieht, wie dieses Konzept zeigt, die Sprache als Material [...]» («La «patmo», comme l'indique ce concept, voit dans le langage une matière [...]»); siehe auch: ebd., auf: <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-185.htm> (letzter Zugriff: 6. September 2017).

<sup>58</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 358.

Anhang:



Facebook-Korrespondenz mit Liliane Giraudon. Wir kennen uns u. a. dank der gemeinsamen Teilnahme an einem Poesie-Festival in Paris.<sup>59</sup>



Facebook-Korrespondenz mit Charles Dreyfus Pechkoff, Autor der von Tarkos in seinem Zyklus *patmo* gesammelten Sätze.

Christophe Tarkos: *Lettre suivie* de Patmo  
[https://ilias.unibe.ch/goto\\_ilias3\\_unibe\\_cat\\_1212834.html](https://ilias.unibe.ch/goto_ilias3_unibe_cat_1212834.html)

<sup>59</sup> Festival Val-de-Marne, <http://www.gareautheatre.com/spectacle.php?id=684> (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).



# Beiträge der Graduate School of the Arts I 2017

Herausgegeben von  
Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Mit Beiträgen von Immanuel Brockhaus,  
Heike Fiedler, Marc Kilchenmann,  
Philippe Kocher, Camilla Köhnken, Cla Mathieu,  
Nora Rudolf, Simeon Thompson

Beiträge der Graduate School of the Arts I (2017)  
Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Redaktion: Cla Mathieu, Christoph  
Moor, Bettina Ruchti  
Endlektorat: Marcel Behn  
Gestaltung: Büro 146  
Schrift: Ueli Hofmann  
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und  
bei den Autorinnen und Autoren  
Bern 2017

ISBN: 978-3-9524098-6-2  
ISBN: 978-3-9524098-7-9 (elektronische Version)  
ISSN 2571-6328  
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)  
DOI: 10.7892/boris.106069



Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0  
International Lizenz

Kontakt:  
Graduate School of the Arts (GSA)  
Muesmattstr. 45  
Postfach  
3000 Bern 9  
Tel. +41 (0)31 631 54 75  
info@gsa.unibe.ch  
www.gsa.unibe.ch

|     |   |
|-----|---|
| 5   | Vorwort   |
| 9   | Immanuel Brockhaus<br>Higher Ground – Sublimierungsbegriffe<br>in populärer Musik   |
| 25  | Heike Fiedler<br>Performance Writing –<br>Das Mehr in den Zwischenräumen  |
| 39  | Marc Kilchenmann<br>Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial<br>seiner Extended Just Intonation   |
| 53  | Philippe Kocher<br>Über die Notwendigkeit technologischer<br>Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik   |
| 67  | Camilla Köhnken<br>Das ‹sprechende› Klavier –<br>Liszt'sche Gestaltungsstrategien in<br>rezitativischer Klaviermusik  |
| 81  | Cla Mathieu<br>Die Dislokation von Bass und Melodie<br>im klassischen Gitarrenspiel –<br>Eine quantitative und qualitative Studie<br>zu Aufnahmen des <i>Exercice</i> op. 35/22<br>von Fernando Sor |
| 97  | Nora Rudolf<br>Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen:<br>Sammeln, Ausstellen und Bewahren<br>historischer Textilien im 19. Jahrhundert –<br>Ein Zwischenbericht                                    |
| 109 | Simeon Thompson<br>Die ‹Seele der Nationalsee›?<br>Zur politischen Dimension von Eichendorff-<br>Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert  |
| 119 | Abstracts Deutsch   |
| 121 | English Abstracts   |
| 123 | Autor_innen   |